

# A Estrada das Mulheres em Filmes Brasileiros dos Anos 1970<sup>1</sup>

## Samuel Paiva

Professor da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), vinculado ao Departamento de Artes e Comunicação, onde atua no Curso de Imagem e Som e no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). Atualmente desenvolve a pesquisa "O Filme de Estrada no Cinema de Ficção do Brasil (1960-1980)", com apoio da FAPESP.

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste texto foi apresentada como comunicação ao Grupo de Pesquisa em Cinema no XXXIV Congresso da Intercom, que ocorreu de 02 a 06 de setembro de 2011, na Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), em Recife.

**Resumo:** Este texto é uma reflexão sobre os filmes *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, Orlando Senna, 1974), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977) e *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), que são abordados comparativamente, por um lado, com referências da teoria dos gêneros audiovisuais, especificamente dos estudos sobre *road movies*, e, por outro, a partir de alguns parâmetros das concepções feministas do cinema, com especial interesse pela questão do lugar do olhar na constituição das distinções sexuais.

**Palavras-chaves:** Filmes de Estrada; Gêneros Audiovisuais; Gêneros Sexuais.

**Abstract:** This text is a reflection on the films *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, Orlando Senna, 1974), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977) and *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979), which are comparatively analyzed with references, on the one hand, from the audiovisual genre theory, specifically studies on road movies and, on the other, with some parameters of feminist conceptions of cinema, with a special interest in the question of the position of the gaze in the constitution of sexual distinctions.

**Keywords:** Road Movies; Audiovisual Genres; Genders.

## Algumas Premissas

Em um dos primeiros estudos sobre *road movies*, Timothy Corrigan (1991) aponta, dentre outras questões, aspectos desse gênero inclusive enquanto um discurso cinematográfico que diz respeito ao reconhecimento da diferença na construção sociocultural das identidades sexuais. Como herdeiro dos *westerns* e dos filmes *noir* e estando relacionado aos efeitos traumatizantes da Segunda Guerra Mundial (em que a vinculação homem-máquina associava-se à morte), Corrigan fala, a propósito dos *road movies* e de sua emergência nos anos 1950, sobre um corpo histérico masculino em conexão com o carro e com a estrada, em busca de uma saída ao *establishment*. Em tal caminho, na perspectiva cinematográfica, a estrada constitui-se como um espaço figurativo que põe em xeque mecanismos voyeurísticos historicamente patriarcais por meio dos quais o mundo estaria fundado sobre o desejo masculino.

Neste ponto, os argumentos de Corrigan podem se aproximar aos de Laura Mulvey (1983), mais precisamente do seu estudo *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (publicado em 1975 pela revista *Screen*), texto que, como se sabe, é um dos marcos referenciais da teoria do cinema em perspectiva feminista. Mulvey

diz nesse ensaio que é o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema, propondo uma investigação sobre as possibilidades de ruptura com o olhar ilusionista da câmera e com o olhar fetichista da plateia como forma de transformar as formas tradicionais da representação cinematográfica pautadas pelos referenciais patriarcais, que propõem “a mulher como imagem, o homem como dono do olhar” (MULVEY, 1983: 444).

Depois, no final dos anos 1980, Mulvey (2005), tendo como parâmetro fundamental *Duelo ao sol* (King Vidor, 1946), reviu seu ensaio e, ainda que sustentando as argumentações fundamentais apresentadas em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, retomou a reflexão sobre o lugar do olhar e o ponto de vista narrativo como prerrogativas da diferenciação sexual, agora também considerando linhas de pensamento tanto, por um lado, sobre a posição das mulheres enquanto público e sua possibilidade de identificação com personagens masculinos e femininos quanto, por outro, acerca dos efeitos de significação no texto fílmico provenientes de personagens femininas que ocupam o centro da narrativa, chamando a atenção, entre outros, para aspectos tais como o papel da feminilidade na psicanálise freudiana, identificações transexuais, personificações edípicas no *western* e para a mulher como significante da sexualidade.

Outras teóricas também se inserem neste debate. Kaplan, por exemplo, questionou a concepção do olhar como masculino, no sentido proposto por Mulvey, falando de uma “posição masculina” que poderia ser exercida por homens ou mulheres (KAPLAN, 1995: 52-53). Mais recentemente, Lúcia Nagib, aceitando a sugestão de Kaplan de que “a tarefa atual da teoria feminista é aprender ‘a ir além da diferença [sexual, de gênero, raça e etnia] imaginando-se ‘novos modos de ser’” (apud NAGIB, 2012: 17), propõe uma superação da diferença em favor de realizações colaborativas e autorias compartilhadas entre homens e mulheres, que ela observa na produção da chamada Retomada do Cinema Brasileiro de meados dos anos 1990.

Cientes, portanto, desses desdobramentos da teoria feminista desde quando ela foi formulada nos anos 1970, nosso objetivo consiste, contudo, em procurar refletir sobre filmes realizados no Brasil naquela época – *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky, Orlando Senna, 1974), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1977) e *Bye bye Brasil* (Carlos Diegues, 1979) –, procurando observá-los retrospectivamente, na perspectiva do *lugar do olhar*, com a pressuposição de que tais produções dialogavam com o seu tempo, experimentando uma aproximação entre aspectos das teorias feministas com outros dos estudos sobre *road movies*.

É possível então, desde já, a pressuposição de que, por um lado, a questão do lugar do olhar nas teorias feministas é fundamental e, por outro, o mesmo parece ocorrer em vertentes das teorias sobre os filmes de estrada. O próprio Corrigan aproxima cinema e sexualidade, afirmando que, “como um gênero explicitamente desesperado, o filme de estrada contemporâneo (e o seu primo, o filme de companheiro) responde especificamente à recente fratura histórica do sujeito masculino, que tem sido tradicionalmente o principal suporte das paredes institucionais do cinema dominante” (CORRIGAN, 1991: 138, tradução nossa)<sup>2</sup>. Daí porque, como ele afirma, a guerra (seja a Segunda Guerra Mundial, seja a Guerra do Vietnã), com sua associação entre homem, máquina e morte, é fundamental para se compreender a crise da cultura patriarcal que se acentua a partir dos anos 1960 e que se reflete na própria experiência desse gênero com a sua associação entre máquinas: o cinema e o automóvel.

<sup>2</sup> Do original: “As an explicitly desperate genre, the contemporary road movie (and its first cousin, the buddy movie) responds specifically to the recent historical fracturing of the male subject, who has traditionally been the main support of those institutional walls of a dominant cinema” (CORRIGAN, 1991: 138).

Assim como na experiência cinematográfica, o tempo na estrada se torna espaço figurativo, e o sistema de companheiros [dos buddy movies] apresentado nos filmes de estrada pode ser visto simultaneamente como um reflexo de mecanismos voyeurísticos de um meio [no sentido de uma mídia]

<sup>3</sup> Do original: "As with the movie experience, time on the road becomes figurative space, and the buddy system, which informs most road movies, could be seen similarly as a reflection of the voyeuristic mechanisms of a historically patriarchal medium through which all the world might be seen as "male" while being founded on heterosexual desire" (CORRIGAN, 1991: 146).

historicamente patriarcal através do qual todo o mundo pode ser visto como masculino e fundado no desejo heterossexual (CORRIGAN, 1991: 146)<sup>3</sup>.

Esta afirmação sugere uma aproximação dos *road movies* com a teoria feminista do cinema ou, ao menos, com alguns dos seus aspectos no momento de emergência, por exemplo, do referido artigo *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Tal aproximação implica evidentemente tensões diversas. Por um lado, pode haver um caminho a ser explorado quando pensamos na violenta ou frágil perturbação de personagens masculinos. A propósito, Corrigan cita como exemplos filmes como *Taxi driver* (Martin Scorsese, 1976) e *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), cujos protagonistas homens são fortemente marcados por uma pulsão voyeurística na relação com as mulheres que constituem o *objeto* do seu desejo, com um exercício do olhar que se projeta como conflito fundamental para a própria enunciação fílmica em ambos os casos. Por outro lado, além dessa vulnerabilidade da cultura patriarcal ao mesmo tempo associada à escopofilia masculina, é possível explorar o lugar do olhar para a constituição de uma identidade sexual também com a pesquisa sobre as mulheres que se constituem como personagens protagonistas de uma narrativa, como propôs Mulvey.

Portanto, tendo-se em vista tais possibilidades, aqui se propõe uma reflexão sobre os filmes *Iracema, uma transa amazônica*, *Mar de rosas* e *Bye bye Brasil* que, produzidos nos anos 1970, portanto, na mesma década em que ascende a teoria feminista do cinema, levam-nos a cogitar, no âmbito do Brasil, uma perspectiva cinematográfica de viés feminista, ou em diálogo com esta questão, chamando nossa atenção para uma reiterada figuração da estrada associada a mulheres em conexão com os meios de transporte.

Nesse sentido, o lugar do olhar implicado na narrativa pressupõe a compreensão sobre a construção de um discurso fílmico característico dos filmes de estrada que geralmente usa composições de enquadramento que incorporam os parâmetros frontais e laterais, assim como os espelhos retrovisores dos automóveis, em grande medida em função do ponto de vista do motorista com quem muitas vezes coincide o posicionamento da câmera. Eis porque frequentemente o *road movie* faz uso do quadro dentro do quadro, ressaltando aspectos do ver e do ser visto, como explica David Laderman (2002: 16).

Além disso, também se destacam nesses filmes o que poderíamos designar como *identidades nacionais na estrada*, alegorias históricas de um país em processo de transformação. Vale então lembrar Ismail Xavier (2005) que, discutindo personificações femininas em alegorias nacionais, aponta um momento histórico, a partir da década de 1960, na qual produções interessadas em problematizar a questão das mulheres vêm à tona, considerando inclusive a América Latina:

Em diferentes países, tanto o filme histórico quanto a representação semidocumental de conjunturas presentes adotaram estratégias alegóricas, colocando a protagonista feminina como uma personificação das virtudes ou esperanças nacionais dentro do processo histórico (XAVIER, 2005: 373).

Tais premissas apresentam possibilidades de observação de algumas "linhas de coerência" (BERNARDET, 1995: 65) que aqui se constituem como um filão articulado em discursos cinematográficos sobre *genre* e *gender* em filmes de estrada no Brasil. Do amplo universo dessas possibilidades, nosso ponto de partida dá-se com três filmes cujas narrativas se remetem ora à representação da mulher como prostituta, ora como esposa, mãe e filha, o que direta ou indiretamente acaba por nos remeter ao *casamento* como função narrativa associada ao sexo (MULVEY, 2005: 386-387).

***Iracema, uma transa amazônica (1974)***

Filmado em 1973-1974, o filme, codirigido por Jorge Bodanzky e Orlando Senna, é uma coprodução entre Brasil, Alemanha e França. Como bem observa João Luiz Vieira (2013: 202), trata-se de uma realização que evidencia o interesse desses diretores por um cinema híbrido entre ficção e documentário, por exemplo, ao incluírem entrevistas em lugar de diálogos e ao filmarem com uma inspiração neorrealista em locações onde atores profissionais atuam com atores semiprofissionais ou mesmo não atores, na chave de uma crítica social, que acabou inclusive resultando em uma censura ao filme pelo regime militar, a qual perdurou até 1980.

No início da narrativa, ouvimos um ruído de motor de barco e depois logo veremos que a embarcação avança por um rio em meio à floresta amazônica levando algumas pessoas, dentre as quais está Iracema (interpretada por Edna de Cássia, uma jovem de aparência indígena, em sua primeira atuação no cinema). O barco aporta em um vilarejo ribeirinho enquanto um rádio traz notícias da região localizando-nos no estado do Pará. A embarcação desloca-se da floresta para a cidade parando vez por outra, para que os passageiros preparem suas refeições ou para que possam se banhar e brincar nas águas do rio. Esse momento de inocência vai se perder para sempre ao surgir a grande cidade, Belém, capital do estado, onde Iracema desembarca no mercado livre do cais do porto.

Também à beira do rio, mas em um espaço diverso, surge o gaúcho Tião Brasil Grande, caminhoneiro cínico e debochado (interpretado por Paulo César Pereio), cuja figura reproduz a ideologia do milagre econômico brasileiro. Mais que isso, a interpretação de um ator bastante experiente como Pereio, contracenando com inexperientes atores, constitui uma das estratégias fundamentais do filme, que propõe uma encenação orientada pelo efeito de distanciamento de Brecht, explorando esteticamente o poder de Tião-Pereio sobre Iracema-Edna de Cássia e sobre os demais integrantes do elenco. Como reconhece Ismail Xavier (1990: 368), o método de Bodanzky e Senna está relacionado a uma tradição do “feito estranho” próprio do cinema verdade, no caso aqui obtido com a intervenção de um ator teatral (Pereio) em meio ao mundo e às pessoas “reais” enquadradas pela câmera.

A interpretação de Edna de Cássia segue um sentido oposto, para marcar uma oposição em meio ao jogo de dominação estabelecido entre atores e personagens. Essa tensão contamina estratégias da enunciação fílmica, reiterando também o sentido de oposição dos pontos de vista que, em última instância, resulta tanto na desconstrução do mito romântico implicado no romance de José de Alencar do qual parte o filme (FIGUEIREDO, 2010: 179-195), quanto na dificuldade de uma provável identificação do público com esses personagens, ao menos nos moldes do cinema clássico.

Ainda assim, a narrativa insiste em nos aproximar da posição de Iracema, até porque é com ela que permanecemos mais tempo, mesmo que, por vezes, seu ponto de vista não seja dado de forma clara. Nesse sentido, a sequência do Círio de Nazaré pode ser um exemplo. O registro da cena tem uma ênfase documental, mostrando a procissão que, em Belém do Pará, constitui um dos grandes eventos religiosos de participação popular. A câmera capta os policiais que fazem a segurança do evento, na medida em que a voz *over* de um religioso reproduz a dimensão monumental do Brasil e de sua natureza, na perspectiva da Igreja. Contrapostas à fala do representante da Igreja, vêm as imagens da população. A inserção de uma reportagem com o coronel responsável pelo policiamento, representante militar reiterando o princípio da ordem, também é tensionada pelas tantas ações do povo que, na medida em que a noite avança, vai se dispersando em meio às diversas formas de entretenimento da festa, espetáculos musicais, movimento de prostituição, etc. Iracema é parte do povo e a tudo observa, participando dessas ações.

Há uma elipse, estratégia de montagem que será reiterada na narrativa, sempre para avançar com o percurso de Iracema e, quando o dia amanhece, ela caminha pela rua ao lado de uma das prostitutas da cena anterior. Percebemos que dividem um quarto e são colegas de profissão. Arrumam-se, olhando para o próprio corpo refletido em um pequeno espelho. Já na *boite* onde as moças encontram os seus clientes, finalmente ocorre a aproximação de Iracema com Tião. A essa altura, o ponto de vista que passa a prevalecer é o dele. Seguem viagem juntos, com Tião guiando e Iracema ao seu lado, como passageira. Avançam por uma paisagem devastada, por imagens cuja falta de esperança confirma-se na trilha sonora que vem do rádio do caminhão, como a música *Máquinas humanas*, na interpretação do cantor Paulo Sérgio. De parada em parada, acentua-se a desconstrução do romance romântico, à medida que se evidenciam queimadas, motosserras, tratores que derrubam árvores, transporte ilegal de madeira e corrupção de instituições públicas. Confirmação alegórica de tudo isso é a Rodovia Transamazônica, cuja propaganda Tião traz estampada em sua camiseta.

Até que chega a cena em que ele obriga Iracema a descer do caminhão, deixando-a em um prostíbulo. Ela desce a contragosto, mas quem então some da narrativa é Tião. Permanecemos com Iracema. Seguiremos sua rota em várias cenas que, intercaladas por elipses, revelam um trajeto para a decadência cada vez mais próxima da violência: trabalho escravo, estupro, abuso policial. Ainda assim, Iracema recusa a possibilidade de conciliação com um lugar fixo. Como diz, sua sina “é correr mundo”.

Ao reencontrar Tião, no reconhecimento de ambos se sobressai o jogo do olhar. Ele diz que ela está mais feia. Pede para ver os seios dela e também os das outras mulheres que se prostituem à beira da estrada. Já Iracema enaltece a beleza de Tião e lhe pede cinco contos. Mas não há acordo. Tião está indo para o Acre e de alguma forma também decaiu: vendeu o caminhão anterior, que era melhor, e adquiriu um caminhão-boiadeiro, para recolher bois que encontra perdidos pelo caminho. Os dois discutem, acusando-se mutuamente com palavras, até que Tião entra no caminhão e segue pela estrada, onde ficamos com o ponto de vista de Iracema vendo o veículo se afastar.

### ***Mar de rosas (1977)***

O filme dirigido por Ana Carolina é uma coprodução da Embrafilme com a R.F. Farias. A narrativa nos situa em uma viagem que uma família faz de carro. O pai (Hugo Carvana), a mãe (Norma Bengell) e a filha adolescente (Cristina Pereira) viajam do Rio a São Paulo. Sérgio, o marido, está ao volante; a esposa infeliz, que ironicamente se chama Felicidade, segue ao lado dele; e a filha, Betinha, vai no banco de trás. O casal está em crise e segue discutindo pela estrada até chegar a um hotel, onde prossegue o embate, até que ela o mata a golpes de gilete.

Mãe e filha seguem então a viagem sozinhas. O conflito desloca-se então para as duas. No caminho, percebem um acidente: um carro tombado sobre um canal, um casal caiu sobre o mangue. A cena reflete a impossibilidade do casamento sob os pontos de vista da mãe e da filha. Em fuga, elas percebem pelo retrovisor que estão sendo seguidas por um Fusca. Estacionam o seu carro em um posto para abastecê-lo. É quando Betinha joga gasolina nos pés de Felicidade e acende um fósforo para incendiar a mãe. O motorista do Fusca chega para oferecer ajuda.

Seu nome é Orlando Barde (Otávio Augusto) e, como Felicidade está ferida e não tem mais condições de dirigir, ele dá uma carona para a mãe e para a filha, ocupando o lugar que antes era do marido e pai. Enquanto dirige, Orlando vai explicando a sua visão de mundo e, na sucessão de clichês que afirma sobre tradição, família e propriedade, evidencia-se sua postura autoritária, racista e sexista. Mãe e filha tentam fugir da situação, mas Felicidade é atropelada por um ônibus, sendo socorrida pelo casal Niobi (Míriam Muniz) e Dirceu (Ary Fontoura).



Acolhendo Felicidade, Betinha e Orlando em sua casa, esse casal também vem confirmar o casamento como dificuldade, impossibilidade. O tom geral da cena faz lembrar o teatro do absurdo: todos falam, ninguém ouve, alternando-se os espaços da sala e o contíguo consultório do dentista Dirceu. A certa altura, Betinha sai da casa e observa a rua: um caminhão carregado de areia se aproxima. Logo se configura mais uma possibilidade para a menina destruir a sua mãe: Betinha orienta o olhar do motorista do caminhão de modo que ele possa manobrar o veículo e despejar a carga, a areia, através da janela, no consultório do dentista, onde Felicidade foi aprisionada pela filha. Felicidade, aos poucos, vai sendo soterrada, até que alguém vem acudi-la. No cômodo cheio de areia, afinal todos se instalam, falando histericamente.

Na sequência seguinte, Felicidade e Orlando iniciam uma relação sexual. A cena de sexo, na verdade, parece um estupro. Felicidade se refere a Orlando como sendo Sérgio, seu marido, condensando os dois homens em um só. Por sua vez, por trás da porta, Betinha espreita a relação de sua mãe com o amante, e decide preparar uma nova armadilha (enfia uma gilete no sabonete da pia). Contudo, mais uma vez, o intento da filha de eliminar a mãe é frustrado.

Em fuga outra vez, mãe e filha correm pelas ruas até chegarem à ferroviária. Felicidade telefona para a sua casa, ouve a voz de Sérgio e descobre que o marido está vivo. As mulheres continuam em fuga. Mas, ao embarcarem no trem, deparam-se novamente com Orlando. Felicidade protesta: “o senhor é meganha do meu marido”. E ele argumenta: “as minhas ordens são para levar a senhora de qualquer maneira” e põe algemas em Felicidade. Mas aí Betinha joga ambos, Orlando e Felicidade, presos por algemas, para fora do trem. E a menina faz um gesto obsceno: dá “uma banana” para a câmera (de fato, para nós, espectadores) e, na medida em que o trem se afasta, ficam os trilhos e sobem os créditos finais.

### **Algumas linhas de coerência até então**

*Iracema* e *Mar de rosas* são produções que podem se inserir naquilo que Laura Mulvey considera como um “cinema alternativo” (MULVEY, 1983: 439), capaz de criar espaço, em termos estéticos e políticos, de contraposição a valores de um cinema dominante (segundo o modelo hollywoodiano) em sua reprodução da cultura patriarcal. A desconstrução da perspectiva ilusionista, característica do cinema clássico, mesmo assumindo diferentes registros nesses filmes, aproxima as duas realizações.

A desconstrução do modelo ilusionista clássico do cinema da transparência é empreendida nos dois casos. Em *Iracema*, entre outros, chama a atenção a maneira como a enunciação elabora o que podemos pensar como uma desconstrução da montagem paralela (recorrente no cinema clássico): na ambiguidade de cenas ou planos construídos entre ficção e documentário, há uma montagem que nos mostra ora Iracema, ora Tião, até o momento em que efetivamente os dois se encontram, o que, entretanto, só ocorre depois de transcorridos quase quarenta minutos de um filme que tem no total uma duração de pouco mais de noventa minutos.

Por sua vez, em *Mar de rosas* destaca-se o tom da encenação, uma espécie de realismo surrealista, refletido por vezes no cenário (a cena da areia despejada pelo caminhão no quarto do dentista onde Felicidade está aprisionada é emblemática), mas, sobretudo, há uma postura dos atores interpretando personagens históricos, cujas ações por vezes são paródias do próprio cinema hollywoodiano. Nesse sentido, é oportuno lembrar os momentos nos quais, ora Felicidade, ora Betinha, reproduzem trechos de diálogos de filmes americanos, em inglês (antecipando uma estratégia próxima da que veremos mais adiante, em *Bye bye Brasil*). Além disso, é significativo o fato de Betinha, depois de empurrar a mãe e Orlando (substituto do pai e marido) para fora do veículo, fazer um gesto - a “banana” na direção do espectador - que afronta o dispositivo clássico que justamente faz coincidir, segundo

Mulvey, uma posição voyeurística ou fetichista da câmera, que, na posição de um espectador masculino, institui a mulher como objeto erótico ou como fetiche.

Já no plano da alegoria nacional, *Iracema* e *Mar de rosas* põem em perspectiva a personificação de mulheres que são a resistência contra o regime militar, que surge associado, no caso, às figuras masculinas. Tião, no filme de Senna e Bodanzky; Sergio e Orlando, no filme de Ana Carolina; eles são personificações convergentes em torno da ideologia dos anos de chumbo. Ou seja, diferentemente do que ocorre em relação às mulheres, o deslocamento das figuras masculinas nesses filmes dá-se como confirmação de um *establishment* relacionado à ditadura militar (afirmando, portanto, uma perspectiva bastante distinta daquela observada por Corrigan no contexto estadunidense, de homens traumatizados pela guerra).

Ainda enquanto alegoria histórica, *Iracema* remete-nos ao passado remoto do romance de José de Alencar. Mas, em lugar do nacionalismo romântico próprio do século XIX, agora, ou seja, ao final do século XX, quando o filme é realizado, as contradições nacionais assumem diretamente um viés realista-naturalista no qual inclusive o sexo, sugerido já na “transa” do título (LAPERA, 2008), é fator de destaque na exploração contra segmentos tais como mulheres e índios.

Em *Mar de rosas*, por sua vez, o cotejo entre os tempos de ontem, hoje e amanhã está eminentemente centrado nas figuras da mãe e da filha, sendo Betinha a figura que mais se opõe aos valores patriarcais. A partir da análise que empreende sobre filmes nos quais mãe e filha estão no cerne da questão – como *Riddles of the sphinx* (Laura Mulvey e Peter Wollen, 1976) –, Kaplan contribui para uma leitura a esse respeito, reconhecendo a dificuldade que as feministas tiveram em um dado momento para lidar com a questão da maternidade: “o feminismo era uma oportunidade de descobrirmos quem éramos e o que queríamos. Independente de, na realidade, sermos ou não mães, viemos para o feminismo como *filhas* [grifo da autora] e falávamos a partir dessa posição” (KAPLAN, 1995: 243).

### Como conclusão, *Bye bye Brasil* (1979)

O filme de Cacá Diegues parece marcar um novo momento da perspectiva feminista na década de 1970, antecipando uma posição que poderíamos aproximar daquela defendida por Lúcia Nagib (2012), de superação da diferença sexual em favor de uma postura mais colaborativa entre homens e mulheres e vice-versa. De início, a produção é da empresa L.C. Barreto, como se sabe uma produtora que se tornou relevante para o cinema brasileiro graças ao casal Luiz Carlos e Lucy Barreto. Já a narrativa tem início com a Caravana Rolidei, constituída por artistas itinerantes, ou seja, o casal Lorde Cigano (José Wilker), o “imperador dos mágicos”, e Salomé (Betty Faria), “a rainha da rumba”, apoiados por Andorinha (Príncipe Nabor), “o rei dos músculos”. Quando chega à cidade de Piranhas, em Alagoas, essa trupe será acrescida pelo sanfoneiro Ciço (Fábio Júnior) e por sua mulher, Dasdô (Zaira Zambelli), que está grávida.

Desde já, uma das indicações de que aqui encontramos uma instância de colaboração entre homens e mulheres, ou mesmo entre diferentes gerações, diz respeito ao fato de que os espetáculos da Caravana Rolidei dentro do filme *Bye bye Brasil* intensificam um aspecto de metalinguagem a partir do qual ocorrem intercâmbios em termos do lugar do olhar dentro da própria narrativa. Desse modo, principalmente os veteranos Salomé e Lorde Cigano alternam-se em cena no palco de cada espetáculo, com Andorinha e o jovem casal, Ciço e Dasdô, atuando como coadjuvantes, todos, contudo, empenhados em resistir à concorrência da televisão, que passa a atrair cada vez mais a atenção dos potenciais espectadores dos artistas da estrada.

Contra a fixidez doméstica onde prevalece a televisão, a Caravana Rolidei está implicada em um tipo de espetáculo itinerante como fora o próprio cinema em

algum momento (aspecto retratado em um *road movie* mais recente, como *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, 2005). Haja vista, em *Bye bye Brasil*, a sequência do projecionista Zé da Luz (Jofre Soares), que não consegue atrair público para suas exibições cinematográficas também devido à concorrência da TV. Ainda assim, Zé da Luz projeta, para Lorde Cigano, o filme *O ébrio* (1946), dirigido por Gilda de Abreu e protagonizado por seu marido, Vicente Celestino, aspecto que também confirma a perspectiva de convergência entre homens e mulheres em termos de posição do olhar.

Além disso, *Bye bye Brasil* também explora diversas dimensões da fragilidade masculina (em termos aproximados aos de Corrigan). Uma cena exemplar, nesse sentido, diz respeito a uma apresentação do Lorde Cigano quando, protagonizando um número artístico de vidência e apontando uma lanterna para o rosto do povo que assiste ao espetáculo (mulheres e homens), ele se assusta diante do olhar dessas pessoas que o encaram com relatos contundentes sobre suas vidas.

Mais contundente ainda é a trajetória de enfraquecimento de Andorinha. De início um homem forte, motorista do caminhão e responsável pelos números relacionados à força nos espetáculos do grupo, Andorinha é mudo. Sua mudez é, contudo, compensada pela voz ampliada de Lorde Cigano, que anuncia com um alto-falante os números artísticos a serem apresentados em cada nova cidade aonde chegam. Os dois homens muitas vezes atuam conjuntamente, desafiando terceiros para apostas de queda de braço. Até que um dia Andorinha não consegue vencer um competidor mais forte e, com isso, a trupe perde o caminhão, que era o objeto da aposta. Triste, cabisbaixo, Andorinha então desaparece da narrativa.

Ciço, por sua vez, apresenta uma ambiguidade. É ele quem efetivamente torna-se pai no transcorrer da história. Dasdô, sua companheira, dá à luz uma menina cujo nome, definido por Lorde Cigano, é *Altamira*, vocábulo que, por um lado, remete à próxima cidade almejada por todos, como lugar da utopia na rota da Rodovia Transamazônica, mas, por outro, também sugere uma perspectiva de alta visão a partir de uma garotinha que é uma alegoria do futuro. Ciço, entretanto, não se importa muito nem com a sua mulher nem com a filha, ao menos até o momento em que fixa moradia em Brasília, onde, como o “sanfoneiro do planalto” e junto à sua família nos acompanhamentos musicais, apresentará um *show*, que inclusive será transmitido pela TV. Mas até então, o seu interesse está voltado para Salomé, a quem se entrega apaixonadamente, sobretudo, depois de ter relações sexuais com ela. Tal fato reforça no rapaz o desejo de fugir para viver um amor romântico e monogâmico. Salomé, entretanto, alerta: “Eu botei você uma vez na minha cama, mas isso não quer dizer que eu tenha que botar outra vez e, muito menos, para sempre”.

Já as relações sexuais que ocorrem entre Salomé e Lorde Cigano e entre este e Dasdô não assumem uma conotação possessiva, o que pode nos levar a pensar nesses três como sendo mais liberados sexualmente. Como exemplo, há a cena que se passa em Belém, onde, depois de ter perdido o caminhão, a saída emergencial do grupo para obter dinheiro é a prostituição das mulheres. Mais uma vez, nesse ponto da narrativa, confirma-se a oposição de Ciço em relação aos outros três: embora tenha concordado inicialmente com o plano da prostituição, depois ele volta atrás em sua decisão. Vale observar, a propósito, que a prostituição em *Bye bye Brasil* não adquire a mesma dimensão trágica que praticamente destrói Iracema no filme de Bodanzky e Senna. Nesse sentido, haja vista o fato de que, na cama com um cliente, é Salomé quem conduz a relação com um homem totalmente em crise. Tampouco os atos sexuais no filme de Cacá Diegues aproximam-se de algo como a violência na cena de sexo entre Felicidade e Orlando em *Mar de rosas*, de Ana Carolina.

De fato, no parâmetro alegórico das relações sexuais, *Bye bye Brasil* não reflete a mesma dimensão distópica que vimos anteriormente nos dois referidos filmes. Aqui, na realização de Cacá Diegues, sem dúvida persiste, ainda que de forma



ambígua, uma dimensão que leva, por exemplo, Sara Brandellero (2013: 58) a perceber Lorde Cigano, por um lado, como a personificação da ordem patriarcal e (neo)colonial, mas, por outro, como a figura da resistência ao domínio estrangeiro próprio do milagre econômico brasileiro (lembrando que Lorde Cigano se contrapõe ao agente da fábrica estrangeira em vias de se instalar na Amazônia).

Sem dúvida, a presença do estrangeiro coloca-se mesmo como um aspecto fundamental já desde o título, *Bye bye Brasil*. E aqui também há ambiguidades que, por um lado, confirmam um princípio de dominação do nacional pela ordem patriarcal e neocolonial, sem oferecer, por exemplo, para os índios que se encontram na rota da Rodovia Transamazônica, qualquer alternativa de sobrevivência, a não ser a sua inserção na engrenagem do consumo multinacional (como ocorre com Iracema reproduzindo a logomarca da Coca-Cola, no filme de Bodanzky e Senna, e com os índios fascinados pelos meios de comunicação, na obra de Cacá Diegues).

Por outro lado, seguindo a perspectiva das ambiguidades que temos observado, a Caravana Rolidei sugere também uma dimensão antropofágica (ao recriar a palavra inglesa *holiday*) reiterada pelas tantas cenas que, ao longo do filme, reverterem a dominação estrangeira em favor do interesse nacional em tempos que se aproximam da globalização. Nesse sentido, quando, ao som de Frank Sinatra interpretando a *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, Salomé assume a direção do novo, mais potente e luminoso caminhão dos artistas itinerantes, tendo ao seu lado Lorde Cigano, com ambos compartilhando o domínio sobre a paisagem graças à mágica cinematográfica, vislumbramos uma saída para um horizonte de abertura política tanto em termos da reposição da democracia no país quanto da superação de uma cultura patriarcal.

### Referências Bibliográficas

BERNARDET, J.C. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDELLERO, S. Bye bye Brasil and the quest for the nation". In: \_\_\_\_ *The Brazilian road movie – journeys of (self) discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, p. 49-68.

CORRIGAN, T. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991.

FIGUEIREDO, V.L.F. Releituras de Iracema: a virgem dos lábios de mel na literatura, no cinema e na música popular. In: \_\_\_\_ *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; 7Letras, 2010, p. 179-195.

KAPLAN, E. A. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Trad. Helen Marcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 437-453. (Col. Arte e Cultura, v. no. 5)

\_\_\_\_\_. Reflexões sobre 'Prazer visual e cinema narrativo' inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, F. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós- estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 381-392.

NAGIB, L. Além da diferença: a mulher no cinema da retomada. *Devires*. Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 14-29, jan.-jun. 2012.

LAPERA, P.V.A. Mais que uma transa, uma transição: *Iracema, uma transa amazônica* (1974) no cinema brasileiro. In: XVII ENCONTRO DA COMPÓS, São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_367.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_367.pdf)>. Acesso em julho de 2011.

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. (org.) *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

\_\_\_\_\_. Iracema: transcending cinema verité. In: BURTON, J (ed.). *The social documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990, p. 361-371.

VIEIRA, J.L. Women on the road: sexual tourism and beyond. In: BRANDELLERO, S. *The Brazilian road movie – journeys of (self) discovery*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, p. 199-214.